

MODERNIDADE E ACADEMISMO

França, Espanha e Portugal: diálogos cruzados

A difusão da pintura flamenga e italiana em França, e a viragem que trouxeram à evolução do gosto e das correntes artísticas, foi uma consequência lógica das invasões napoleónicas e dos ideais que espalharam sobre as nações ocupadas: única nação livre, era em França que deviam permanecer as obras-primas do génio europeu, então ofuscadas pela servidão dos povos.

Tal foi o fundamento ideológico que permitiu à França reunir, no espaço de poucos anos, os tesouros artísticos da actual Bélgica, da Alemanha, da Itália, do Egipto e de Espanha. O Louvre, que desde o tempo de Luís XVI começava a ser organizado como Museu, passara a denominar-se Museu Central das Artes e, à sua frente, encontrava-se, entre outros, o pintor David. A partir de 1803, Dominique Vivant Denon foi nomeado director e começou a sistematizar as colecções por países e por escolas.

Das nações pilhadas por Napoleão, a Itália ocupou, naturalmente, um lugar à parte. Em 1797, partiram de Roma com destino a Paris muitas obras-primas da Antiguidade, e ainda de Rafael e de Caravaggio, que pertenciam ao Vaticano. O movimento neo-clássico, elegendo simultaneamente a beleza ideal e a veracidade naturalista como o cânone do Belo absoluto, levou a idolatrar Rafael como o modelo a seguir na Pintura. David, e, sobretudo, Ingres, viram no pintor o exemplo máximo do equilíbrio e da harmonia, a conciliação do ideal e do natural, da verdade e da poesia.

Dividida entre o neoclassicismo e o Romantismo nascente, com o seu culto dos valores heróicos, a sociedade do Consulado e da Restauração teria mais dificuldades em apreciar a pintura espanhola. Na época das invasões napoleónicas, existiam apenas, no Louvre, algumas obras de Murillo e o *Retrato da Infanta Margarida*, do *atelier* de Velázquez, que pertencera à colecção real. Velázquez tinha, no entanto, dois importantes cultores: o coleccionador Pierre-Jean Mariette, que, em 1817 e em 1818, se instalara em Viena, onde existia uma boa colecção de retratos do mestre espanhol, e o *marchand* Jean-Baptiste-Pierre Lebrun, marido da pintora Elisabeth Vigée-Lebrun, que organizara uma venda de quadros de pintura espanhola em Paris, em 1810.

Os únicos pintores espanhóis relativamente conhecidos em França eram Murillo e Ribera. Este último, que se havia instalado em Nápoles e fora um fervente seguidor de Caravaggio, era sobretudo apreciado pelos artistas franceses que viajavam a Roma e que acabavam por prolongar a sua estadia em Nápoles. Porém, muitos dos quadros atribuídos a Ribera eram, na realidade, de outros pintores, nomeadamente italianos, como Luca Giordano.

A pintura espanhola era, assim, quase ignorada em França. E, todavia, muitos dos embaixadores franceses em Madrid eram homens de gosto e estetas, como Ferdinand Gillemardet que, nomeado embaixador em 1792, se fez retratar por Goya e levou consigo para Paris, em 1800, um exemplar dos *Caprichos* que teria um grande impacto na carreira de Delacroix. Lucien Bonaparte, que lhe sucedera no cargo, em 1801, levou para França 90 obras de pintores espanhóis. Mas Lucien Bonaparte partiu de imediato para Roma, onde ficou até 1814, sendo a sua coleção dispersada em Londres, dois anos mais tarde.

Foi o adido da embaixada, Alexandre Louis Joseph de Laborde, na obra *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* (1806-1820), o primeiro a chamar a atenção para a excelência da pintura espanhola do século XVII, definindo-a como uma síntese da escola italiana e flamenga. Mais naturalista que a primeira e mais nobre do que a segunda, a pintura espanhola distinguia-se, segundo Laborde, pela sua sensualidade, o seu colorido e o seu misticismo. Em 1816, o *marchand* Frédéric Quilliet, que se havia instalado em Madrid, viria a editar uma espécie de manual, o *Dictionnaire des peintres espagnols*, tendo como principal referência o *Diccionario* de Ceán Bermúdez, publicado em Madrid em 1800.

Em 1807, depois de ter consolidado a sua posição a leste da Europa e de ter celebrado o tratado de paz com a Rússia, Napoleão pretendeu isolar definitivamente a Inglaterra e invadiu o aliado luso. Conhecemos a sequência dos acontecimentos: Junot chegou a Portugal, mas a família real exilou-se no Brasil. No ano seguinte, foi a Espanha que foi invadida devido às hesitações de Carlos IV, dividido entre a colaboração com Napoleão e a entrada em guerra. Carlos IV abdicou em favor do filho, Fernando VII, que, por sua vez, abdicou em seguida, e Napoleão tomou finalmente posse do reino espanhol.

À sua frente, foi José Bonaparte, o irmão mais velho, que o imperador colocou no trono, depois de uma resistência renhida do povo madrileno, e da violenta repressão que se lhe seguiu e que Goya immortalizou nos quadros das revoltas do *Dois e Três de Maio de 1808*, do Museu do Prado. Este último quadro em particular, executado, como o *Dois de Maio de 1808*, em 1814, terá uma importância determinante na obra de Edouard Manet.

De acordo com as ordens do imperador, Vivant Denon deslocou-se a Espanha para escolher uma cinquentena de quadros, mas José Bonaparte não se mostrou muito cooperativo. Rodeando-se de conselheiros, entre os quais Goya, José Napoleão criou, em 1809, um Museu de Pintura em Madrid com os quadros confiscados às ordens religiosas e à nobreza. Entretanto, Soult, em Sevilha, reuniu uma verdadeira coleção de arte espanhola, que levou para Paris. Foram, no total, 180 quadros, entre os quais a *Imaculada Conceição* de Murillo, adquirida após a dispersão da coleção do Marechal, em 1852, para o Museu do Louvre. Delacroix estudou de perto esta obra no palacete de Soult, situado na rua de l'Université em Paris. Depois de negociações diplomáticas, após a guerra civil de Espanha, o quadro passou a integrar a coleção do Prado.

Quando José Napoleão deixou a Espanha, em 1813, levava consigo um espólio de cerca de 165 quadros, que Hugo Wellesley, Duque de Wellington, confiscou na bata-

FIG.1 VELÁZQUEZ, *AS MENINAS*, 1656 – 1657.

Iha de Vitória e que, em seguida, Fernando VII lhe ofereceu. Entre eles, encontrava-se o célebre *Vendedor de água de Sevilha* de Velásquez, que faz parte da colecção do seu antigo palácio em Londres, actualmente museu (Wellington Museum). Quanto aos quadros requisicionados por Napoleão para o Museu do Louvre, foram uma decepção para Vivant Denon, que os considerou sem mérito artístico de maior. E, no entanto, expostas em 1816, num museu Napoleão rebaptizado Museu Real, estas obras causaram uma viva impressão, como foi o caso da *Mulher com barba*, de Ribera, bem como outras, que Soult havia doado ao Louvre, e entre as quais se destacavam a *Apoteose de S. Tomás de Aquino* e as decorações de Murillo para a igreja de Santa Maria de la Blanca, de Sevilha.

Após esta exposição, o Estado francês restituiu parte dos quadros trazidos para Vivant Denon, bem como alguns dos da colecção Soult. Mas, antes de ganharem novamente a Espanha, estas obras foram estudadas pela nova geração de artistas. Géricault, por exemplo, copiara a *Mater Dolorosa* de Ribera, Gérard a *Santa Teresa* de Zurbáran. A influência de Zurbáran manifesta-se na obra de Delacroix, entre 1824 – 1827,

como na cópia de uma *Santa Catarina*, que pertence ao Museu de Belas-Artes de Béziers, e do quadro *Jesus no jardim das oliveiras*, da igreja de S. Paulo e S. Luís, em Paris; Ribera inspirara, dois anos antes, o *Cristo na Cruz* de Pierre-Paul Proudhon, que pertence ao Museu do Louvre. E o próprio David encontrara, em 1800, num dos numerosos quadros equestres de Velásquez, o modelo para o célebre *Napoleão atravessando os Alpes*, do Museu de Rueil-Malmaison.

Ao seu regresso a Madrid, os quadros que não pertenciam às instituições religiosas foram depositados numa ala do palácio do Bom Retiro. Ficou, assim, constituído o primeiro núcleo do Real Museo de Pintura y Escultura, que abriu as suas portas em 1819, e que, cinquenta anos mais tarde, seria denominado Museu do Prado. Ironia do destino, o novo museu vinha dar corpo ao projecto de José Bonaparte, que pretendia reunir um núcleo de pintura espanhola tendo por centro as obras da colecção real, segundo a herança do Renascimento e, em particular, de Ticiano. A abertura do Real Museo de Pintura teve consequências importantíssimas para a evolução artística do século XIX: a partir dos anos 30 e 40, uma nova geração de pintores podia estudar directamente as obras de Murillo, de Ribera, de Zurbáran, e, sobretudo, de Velázquez, de cujo atelier o Louvre guardaria apenas o pequeno retrato da Infanta Margarida. Em 1831, Prosper Mérimée, que ficara perplexo com a quantidade de obras-primas do museu espanhol, afirmava que *As Meninas*, de Velázquez (Fig. 1), eram a obra-prima do artista. Vinte anos mais tarde, Velázquez, ignorado ao princípio do século, era já considerado como o primeiro pintor europeu, depois de Ticiano – e já não de Rafael. Este sucesso encorajou Luís-Filipe de Orleães, casado com uma prima de Fernando VII, Marie-Amélie de Bourbon-Sicile, a adquirir uma colecção de arte espanhola. Em 1837, com a ajuda do barão Taylor, que havia publicado um guia de viagem pitoresco de Espanha e de Portugal, adquiriu 400 quadros, aos quais vieram juntar-se, em 1842, um legado inglês, de mais 120, que passaram a ser expostos em permanência no museu do Louvre. A grande novidade da colecção, além dos 80 Zurbáran de qualidade excepcional, consistiu na revelação do pintor El Greco, com cerca de oito telas. Uma dessas obras, que pertence ainda ao museu do Louvre, é o *Cristo na Cruz com o retrato de dois doadores*, de cerca de 1585 - 1590. Outra novidade foram os quadros de Goya, de uma qualidade excepcional, como a *Forja*, da Frick Collection de Nova York, ou ainda *As Velhas ou o Tempo* (1808 -1812), do Museu de Lille. Mas, após a queda da monarquia de Julho, a colecção, que a jovem República doou aos Orleães, foi vendida em hasta pública, em Londres, em 1853. Com esta venda, a arte espanhola foi enriquecer as colecções de Londres, de Viena, de Berlim, de Dresde, de Munique, de S. Petersburgo, de Budapeste e da América do Norte. Um dos quadros que pertencera à colecção de Luís-Filipe é o *Retrato de dom Andrê de Andrade y la Cal*, de Murillo, do Metropolitan Museum de Nova York. Outro, atribuído a El Greco, é a *Mulher com casaco de peles*, da Pollock House de Glásqua, que influenciou consideravelmente a arte do retrato.

Com a galeria de Luís-Filipe, a escola espanhola conquistara definitivamente os seus títulos de nobreza, a par da flamenga, da italiana e da francesa. Mas o mais importante é que, depois de ter influenciado a geração romântica, a “maneira” espanhola,

com o seu modelado e o seu colorido, ia provocar uma importante viragem estética e marcar definitivamente a geração realista. Jean-François Millet foi o primeiro a assumir esta filiação, ao pintar santas com uma religiosidade doce e austera, como uma *Santa Bárbara* de 1841, do Museu de Angers. Na mesma década, Corot imitou o estilo dos frades de Zurbáran e os retratos da galeria espanhola de Luís - Filipe. Chassériau, a Vélazquez, Zurbáran, El Greco ou Ribera, preferiu, pelo contrário, a maneira de Pacheco e de Luís de Morales.

A escola espanhola foi uma fonte de anticlassicismo que veio responder às aspirações da jovem pintura, que rejeitava o Belo ideal herdado de Rafael e a dramaturgia, o colorido e o dinamismo das composições românticas. A Espanha abria, assim, as portas a uma nova maneira de captar a realidade, com o seu gosto pela veracidade e a sua abertura às emoções humanas. Ao mesmo tempo, a pintura espanhola prestava-se, do ponto de vista da execução, a uma grande economia de meios e o seu colorido escondia, subjacente, um gosto sensual pela matéria pictural. Courbet foi o primeiro a assumir a ruptura, ao introduzir, a par do naturalismo da representação, a técnica da pintura de Velázquez. O célebre quadro-manifesto do *Atelier de pintura*, de 1854-1855, que pertence ao Museu de Orsay, é, antes de tudo, uma reflexão sobre a representação do espaço, em emulação com *As Meninas* de Velázquez.

Encorajado pelo pintor Léon Bonnat, Edgar Degas começou a interessar-se pela escola espanhola nos meados dos anos 50. Em 1857-1858, encontrando-se em Roma, Degas executou uma *Variação sobre As Meninas de Velázquez* ou *Homenagem a Velázquez*. Este pequeno quadro a óleo de Degas, que se encontra na Bayerische Staatsgemäldesammlungen de Munique, reflecte o seu interesse pela pintura espanhola na pátria de Rafael, onde existia apenas, como obra original de Velázquez, o *Retrato de Inocência X*, da galeria Doria-Pamfili.

Em 1861, Manet estreia-se no *Salon*, isto é, no local onde se divulga e oficializa a cultura artística, com o quadro o *Cantor espanhol* (Fig. 2), que executara no ano anterior. Esta obra, que pertenceu ao barítono Jean-Baptiste Faure, foi adquirida, em 1906, pelo galerista Durand-Ruel – que já a tinha vendido a Faure –, e que de imediato a vendeu a William Church Osborn, membro influente do Trustee do Metropolitan Museum de Nova York, ao qual legou o quadro, em 1949. O *Cantor espanhol*, que foi premiado com uma menção honrosa, chamou a atenção, não tanto pelo assunto, mas pela maneira, inovadora, da pintura. Em 1862, Manet travou conhecimento com Degas, na galeria do Louvre: os dois artistas encontraram-se a copiar o *Retrato da Infanta Margarida*.

Decididamente, a Espanha andava na moda. O teatro, a música, a pintura e, mesmo, a imperatriz, Eugénia de Montijo, vinham de Espanha. O conde James-Alexandre de Pourtalès e o duque de Morny eram grandes coleccionadores de pintura espanhola. Ao duque de Morny pertencia o *Retrato da Infanta Maria Teresa*, de Juan Bautista del Mazo, que pertence actualmente ao Metropolitan Museum de Nova York. Mas Manet não necessitava de visitar as colecções particulares, pois a colecção de Luís Filipe só deixou a França nos finais dos anos 40, quando o pintor, que nascera em 1832, já havia iniciado a sua aprendizagem artística.



FIG.2 MANET, O CANTOR ESPANHOL, 1860.

1. Manet, Velasquez, *La manière espagnole au XIXe siècle*. Catálogo, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2002, p. 70.

O quadro de Manet trouxe-lhe uma certa popularidade nos círculos artísticos pois, ainda em 1868, um crítico, referindo-se ao *Cantor espanhol*, sustentava que o gosto pelos tons negros se tinha agravado no artista. Degas foi, sem dúvida, um dos seus maiores admiradores de tal modo que passaria a década de 60 a confrontar-se com Manet na técnica de assimilar a pintura espanhola. O *Retrato de Lorenzo Pagans e Auguste De Gas*, de 1871 - 1872, do Museu de Orsay, pode considerar-se como uma meditação, dez anos depois, do *Cantor espanhol* de Manet.

Na sua viagem a Espanha, em 1865, Manet diria, numa carta a Fantin-Latour, que Velázquez era o "peintre des peintres"¹. As *Meninas*, mas também os retratos de Alonzo Cano e do bufão Pablo de Valladolid, de 1636-1637, do Museu do Prado,

com o seu fundo uniforme, onde o ar circula, foram as obras de Velásquez que mais admiração lhe causaram. Elas inspiraram-lhe, entre outros, o *Retrato do actor Rouvère* da National Gallery de Washington, que executou ainda em 1865 - 1866.

Mas não foram só os pintores “modernos” que contribuíram para ditar a moda de um realismo revisto à luz dos valores picturais e cromáticos espanhóis. Esta visão da pintura do século XIX, que considera o impressionismo como uma vanguarda isolada, em ruptura com a arte académica, necessita de ser revista. Numerosos foram os artistas ditos oficiais, ou académicos, que adoptaram o exemplo dos modelos espanhóis redescobertos em meados do século XIX. Entre eles, destaca-se o pintor Léon Bonnat, que habitara em Madrid de 1846 a 1856, e frequentara a Academia de Belas-Artes de S. Fernando. Bonnat, que contou como discípulos a maior parte dos pintores portugueses que foram estudar para Paris, foi um fervente admirador dos mestres espanhóis. À sua cidade natal, Bayonne, deixou não só uma importante colecção de obras de Goya, de El Greco e de Ribera, mas ainda cópias do *Retrato de Inocência X* de Velásquez e de um *S. Paulo eremita* de Ribera, de cerca de 1652. Este último, entre outros, serviu-lhe de modelo para o quadro de pintura histórica *Job*, também do Museu de Bayonne, que expôs no Salon de 1863, no mesmo período em que Degas e Manet se lançavam mutuamente no desafio da maneira espanhola. Degas viajará em Espanha apenas em 1889 e, nessa altura, dar-se-à conta da extraordinária fluidez da pintura de Velásquez, ao mesmo tempo que descobre a obra de El Greco, já então admirado quanto o mestre espanhol.

O *Retrato de Thérèse De Gaz* do Museu de Orsay, executado por Degas em 1863, e construído habilmente entre várias verticais sobre um fundo de paisagem realizado em pinceladas fluídas, documenta a mesma obsessão do tratamento do negro e uma pesquisa sobre o retrato em movimento que Manet não cessara de estudar na obra de Velásquez, na qual vira também uma solução para a modelação dos volumes sem recurso ao claro - escuro.

Por outro lado, a influência da pintura espanhola verificou-se igualmente na composição das obras, com um tipo de enquadramento inovador dos temas e dos motivos, privilegiando a ilusão de instantâneo, à semelhança da fotografia, o movimento e as situações do quotidiano. Quadros célebres como *Le balcon* (1868 - 1869), de Manet (Museu de Orsay), não podem compreender-se sem uma comparação com as *Majas à varanda* (1808 - 1812), de Goya ou de um próximo de Goya (Metropolitan Museum de Nova York).

Renoir, James Whistler e Sargent renovaram a arte do retrato graças, em parte, à confrontação directa com a pintura espanhola, ou à sua audaz interpretação por Manet. Se Renoir, no *Retrato de Mademoiselle Romaine Lacaux*, de 1864, do Cleveland Museum of Art, se inspira ainda directamente no *Retrato da Infanta Margarida* do Louvre, já James Whistler, no *Retrato de Mademoiselle Cicely Alexander*, de 1872 - 1874, da Tate Gallery, Londres, trabalhou os modelos espanhóis à luz de Manet. Outro pintor americano, William Merritt Chase, preferiu, pelo contrário, a confrontação directa com os mestres espanhóis. O quadro *Hall at Shinnecock*, de 1892, da Terra Foundation for the Art, Chicago, é uma reinterpretação das *Meninas* de Velásquez.

O tema do retrato colectivo, posto em perspectiva no espaço que rodeia as figuras, fora já tratado por John Singer Sargent. Filho de um médico americano que emigrara para a Itália, e tendo feito a sua primeira educação artística em Roma e em Florença, Sargent estudara em Paris com Carolus-Duran, o qual, por sua vez, foi um grande admirador do mestre espanhol. A influência das *Meninas* na obra de Sargent é patente no *Retrato das Filhas de Edward Derley Boit*, de 1882, do Museu de Belas-Artes de Boston, e influenciará, por sua vez, Joaquín Sorolla no *Retrato da Família de Rafael Errázuriz*, de 1905, da colecção Masaveu (Fig. 3).

Mas voltemos a Carolus-Duran: mestre de Sargent, admirador de Velásquez, a sua obra marcou igualmente a de um outro pintor, português, Columbano Bordalo Pinheiro, cujo colorido se compara, por contraste, à do seu contemporâneo Malhoa, como o sol e as sombras da arte portuguesa de finais do século XIX. Na realidade, a reflexão sobre a influência da maneira espanhola na pintura da segunda metade do século XIX, permitir-nos-á analisar que tipo de modernidade pôde veicular através destes dois artistas: Columbano e Malhoa.

Sobre a admiração de Carolus-Duran por Espanha, ela deve-se, em parte, à sua amizade com Manet. Se este último visitou o Prado em 1865, Carolus-Duran empreendeu a viagem a Madrid logo no ano seguinte (e fã-lo-á novamente dez anos depois), copiando numerosos quadros de Velásquez. A sua influência na obra de Carolus-Duran reflecte-se quer na técnica pictural – paleta reduzida, pincelada fluída, gama de cinzentos –, quer no modo como dispõe e enquadra os modelos. O *Retrato de Hector Brane*, de 1871 (colecção particular), inspira-se claramente no *Retrato do Príncipe Baltasar Carlos em traje de caça* de Velásquez, de 1635. Do mesmo modo,



FIG.3 JOAQUÍN SOROLLA, *RETRATO DA FAMÍLIA DE RAFAEL ERRÁZURIZ*, 1905.

FIG.4 CAROLUS-DURAN, *ESTUDO PARA LILIA*, 1887.

os numerosos retratos femininos que executou nas décadas seguintes poderiam ser o de princesas espanholas em trajes modernos.

Todavia, a arte de Carolus-Duran assimila não só a lição de Velásquez no tratamento dos negros sobre um fundo uniforme, como também uma certa elegância mundana proposta por Manet, mas que Carolus-Duran transforma em postura aristocrática, como no magnífico *Retrato de Senhora com luva*, de 1869, do Museu de Orsay.

Columbano estreou-se na Sociedade Promotora de Belas-Artes com um *Bódegon*, em 1872. Não sabemos onde se encontra o quadro, mas a designação de *Bódegon*, ou natureza-morta em espanhol, são sem equívoco relativamente à sua fonte de inspiração. Durante os anos 70, Columbano continuou a pintar cenas de gênero, que já os seus contemporâneos declararam influenciadas por pintores espanhóis co-

2. Ver *O Ocidente*, n.º 53, 1/3/1880, p. 38.

evos, nomeadamente Eduardo Zamacóis e Zabala (1842-1871), e Vicente Palmaroli y Gonzalez (1834-1896)². O quadro que destinara à Exposição Universal de Paris em 1878, e que foi recusado pelo júri, o *D. Quixote y Sancho Pança depois do jantar em casa do fidalgo* que se encontra no Palácio da Pena, mostra-nos uma cena de interior onde as personagens, reunidas em torno de uma mesa, fariam mais pensar na pintura holandesa, se não fosse a pincelada fluída e a natureza-morta sobre a mesa.

Mas foi, certamente, a ida de Columbano para Paris, em 1881, que veio a afirmar a maneira espanhola do pintor. Diz-se que Columbano preferiu, ao ensino artístico de Carolus-Duran, visitar museus e estudar em liberdade. Ora, mesmo se a tendência de Columbano se manifestava para a pintura de interiores, à maneira espanhola ou holandesa, cremos que foi o estudo de Velásquez através do mestre Carolus-Duran que lhe permitiu avançar para a sua maturidade artística.

Com efeito, em 1882, Columbano estreou-se no *Salon* como discípulo de Carolus-Duran. A obra aí apresentada foi a *Soirée chez lui*, do Museu do Chiado. Se Columbano já tratara vagamente o tema em *Convite à valsa*, quadro exposto em Lisboa em Novembro de 1880, e que faz parte do acervo da Casa-Museu Anastácio Gonçalves, na *Soirée chez lui* a influência de Carolus-Duran é flagrante. De facto, como não pensar no *Retrato de Madame Georges Petit* do Museu de Lille, executado por Carolus-Duran em 1879, como modelo do retrato feminino da *Soirée chez lui* de Columbano?...

A influência de Carolus-Duran perdurará na obra de Columbano, já que o seu estilo se formou e se consolidou nos anos 80. A cabeça, notável, de Carolus-Duran intitulada *Estudo para Lilia*, de 1887, que pertence à National Gallery de Washington (Fig. 4), revela afinidades estilísticas evidentes com a célebre *Chávena de chá* de Columbano de 1898, do Museu do Chiado.

Em 1889, Columbano, de visita à Exposição Universal de Paris, pôde apreciar, pela primeira vez, os pintores espanhóis do Museu do Prado. O mais curioso é que data também deste ano o famoso *Retrato de Antero de Quental* do Museu do Chiado, no qual se pode entrever uma maior liberdade de factura, e a quase diluição da figura no fundo sobre uma paleta de tons quase monocromáticos. Porém, na mesma ocasião em que Columbano se encontrava em Paris, o pintor norueguês Frits Thaulow, que se deslocara igualmente à capital francesa para a Exposição Universal, posou para Carolus-Duran, que realizou então um notável retrato do artista que se encontra no Museu de Oslo. As afinidades entre o *Retrato de Antero de Quental* de Columbano e o *Retrato do pintor Fritz Thaulow*, de Carolus-Duran, não deixam de ser interessantes.

Em 1899, Columbano voltou a repensar a pintura de Velásquez num quadro espanholizante, uma *Cabeça de cavaleiro* do Museu Nacional Soares dos Reis, que mais nos parece um curioso *Auto-retrato*. Se, neste tipo de obras, Columbano revela uma maior ligação aos modelos do século de ouro, a sua passagem pelo atelier de Carolus-Duran, cuja pintura admirava, permitiu-lhe adquirir uma emancipação dos modelos académicos, rejeitando definitivamente a pintura com aspecto de “acabado”, o “fini” que aumenta a ilusão da realidade, ou seja, o efeito tridimensional que é o objectivo da pintura académica. A pincelada fluída, a negação do modelado pelo claro-escuro, a primazia do psicológico em relação à convenção, e a vontade afirmada de captar,

com a expressão e a cor – mesmo se a sua paleta é sombria –, a sociedade que o rodeava, permitiram a Columbano afirmar uma modernidade inspirada, directa ou indirectamente, na pintura espanhola.

Quanto a Malhoa, ele vai prestar, em duas obras emblemáticas, *Os Bêbedos* (1907) e *O Fado* (1910), uma brilhante homenagem a Velásquez. No entanto, neste último, onde também se pode apreciar a influência indirecta de Velásquez através de Manet, o seu eclectismo, a meio caminho entre tradição e modernidade, dá provas dos seus limites no entendimento da ruptura com o academismo que Manet, e os impressionistas, provocaram meio século atrás, e a sua vontade de elevar uma cena trivial ao nível de uma pintura de História – ou seja, de assumir deliberadamente uma postura naturalista e académica.

Malhoa veraneou em Toledo em 1884 e visitou, cremos que pela primeira vez, Madrid, e, sobretudo, o Museu do Prado, como era a tradição. Data, sem dúvida, desta estadia, a sua descoberta da pintura espanhola, e provavelmente de Velásquez, que sabemos que era o pintor que mais admirava, como confessou numa carta de 1913, possivelmente endereçada ao amigo Cruz Magalhães³. Foi, também, depois desta visita que Malhoa começou a pintar cenas de género, nomeadamente o quadro que o lançou, o *Viático ao termo*, que apresentou, no final do ano, na 4.^a Exposição do Grupo do Leão. Todavia, a influência da pintura espanhola, sem dúvida colhida através de gravuras, havia-se já revelado no *Retrato de Carlos Relvas montando Salero*, da Casa-Museu dos Patudos, Alpiarça, de 1881, inspirado nos numerosos quadros equestres de Velásquez.

Malhoa não perdeu o contacto com a Espanha, onde se demorou, novamente, em 1901. Desta estadia, podemos colher ecos no *Retrato do Fotógrafo Novais*, do mesmo ano, exposto no Museu José Malhoa de Caldas da Rainha, e, sobretudo, do *Retrato do Barão do Alvito*, António Lobo da Silveira, sob o título de Cavaleiro de Santiago, de 1904, que lhe trouxe um grande sucesso no Salon e que acabou por vender para o Chile, em 1911. Sem falar ainda do *Retrato de Júlia Malhoa*, com leque e traje de espanhola, executado possivelmente já nos anos 10, e onde é palpável a influência de Velásquez através da obra de Manet.

Mas é em 1907 que a pintura espanhola lhe fornece o modelo para uma das suas obras mais famosas, o quadro *Festejando o S. Martinho* ou *Os Bêbedos*, em exposição no Museu de Caldas da Rainha. A filiação d'*Os Bêbedos* nos acólitos de Dionísio do quadro *Bacchus*, do Museu do Prado, executado por Velásquez em 1628 - 1629, é incontestável. Em vez de uma cena de ar livre, num Olimpo edénico, Malhoa inseriu os protagonistas no interior de uma adega, o grupo reunindo-se em torno de uma mesa, que marca as diagonais sobre as quais se constrói o quadro, num processo análogo ao que utilizará n'*O Fado*, três anos mais tarde. Dionísio, ou Baco, desaparece, para só ficarem os bêbedos, executados com um grande realismo, numa espécie de natureza-morta à maneira holandesa, mas cuja técnica pictural, em massas fluídas, e com uma grande sobriedade de meios, imita a de Velásquez.

Outra homenagem ao pintor espanhol, e que parece menos evidente, é a que resulta de uma análise mais aprofundada d'*O Fado*, de 1910. Ao mesmo tempo, este quadro de Malhoa apresenta estranhas afinidades com *O Cantor espanhol* de Manet, do

3. Cf. VERDELHO DA COSTA, Lucília da, *Amar o outro mar. A pintura de Malhoa*, Lisboa / Rio de Janeiro, Ministério da Cultura / GRCI, 2003.

4. SALDANHA, Nuno, *José Vital Branco Malhoa (1855-1933). O pintor, o mestre e a obra*, Tese de Doutoramento apresentada na Universidade Católica, Faculdade de Ciências Humanas, Dezembro de 2006.

5. DURET, Théodore, *Histoire de Edouard Manet et de son oeuvre avec douze illustrations*, Paris, Librairie Charpentier et Pasquelle, 1902.

6. MOREAU-NÉLATON, Etienne, *Manet Graveur et Lithographe*, Paris, Éditions du Peintre-Graveur Illustré, Chez Loys Delteil, 1906.

7. BAZIRE, Edmond, *Manet*, Paris, A. Quantin, 1884. Obra ilustrada, com um apêndice de 8 folhas com estampas.

Metropolitan Museum de Nova York, reunindo assim, directa e indirectamente, duas influências espanholizantes.

Não me restam dúvidas de que Malhoa, que descobriu a obra de Manet numa época tardia da sua carreira, conhecia o *Cantor espanhol*, o problema principal consistindo no como e no quando Malhoa teria visto uma reprodução do quadro. Graças à correspondência de Malhoa com José Relvas dada à luz por Nuno Saldanha⁴, pôde apurar-se que José Relvas, que em parte influenciou a sua cultura artística, lhe emprestara dois livros, um sobre Manet, outro sobre Courbet, em 1907.

Ora, a obra mais interessante publicada sobre Manet nesta época é a de Théodore Duret, editada pela primeira vez em 1902, e novamente num pequeno formato em 1906, e intitulada *Histoire de Edouard Manet et de son oeuvre avec douze illustrations*⁵. Neste livro, extremamente bem documentado, mas no qual não vem reproduzido o quadro *O Cantor espanhol*, Théodore Duret relata o início da carreira artística de Manet e a sua decisão de romper com a tradição académica e de pintar a vida moderna, como preconizava o seu amigo Baudelaire, bem como os combates aguerridos que tal ruptura iria suscitar.

Este olhar privilegiado de Théodore Duret sobre a obra de Manet explica-se pela amizade que os uniu a ambos. Quando, em 1865, Manet partiu para Espanha, travou conhecimento, num restaurante madrileno, com este grande viajante, negociante de conhaque, e grande amador de arte e escritor. Manet e Théodore Duret não só acabaram por descobrir Madrid juntos, mas também Toledo, onde se deslocaram propositadamente para apreciar a pintura de El Greco. Três anos mais tarde, Manet executaria o *Retrato de Théodore Duret*, que pertence à colecção do Museu do Petit Palais em Paris, e onde surge em pé, sobre um fundo uniforme. O quadro acusa a influência dos retratos de bufões de Velázquez, ou ainda do *Esopo* do Museu do Prado, mas uma das suas inovações é também a natureza-morta, com um colorido de tons ácidos, executada sobre o pequeno banco junto do retratado.

Quanto ao quadro *O Cantor espanhol*, ele era bem conhecido dos meios artísticos, já que, tendo obtido uma medalha no Salon de 1861, foi largamente divulgado através da gravura da obra executada por Manet em 1861-1862 – e editada várias vezes em vida do artista e, ainda, em 1905, pelo editor Strölin. Ora, em 1906, Etienne Moreau-Nélaton publicou um livro sobre a obra gravada de Manet⁶, na qual é reproduzida uma primeira prova da gravura do *Cantor espanhol* da colecção de Degas, não assinada por Manet, e ainda uma terceira prova da mesma gravura, com a indicação de que o quadro fora exposto no *Salon* sob o título *Espanhol tocando guitarra*. Esta última gravura pertencia ao editor Loys Delteil. Todavia, Manet não só não copia servilmente o seu próprio quadro, como também não procura inverter a posição do cantor para que, uma vez impressa, a estampa retome a composição original.

Outra obra sobre Manet, dada à estampa em 1884, foi a de Edmond Bazire, sob o título *Manet*⁷, e na qual apresenta um calque do *Cantor espanhol* a partir da gravura de Manet, bem como o célebre comentário à obra de Théophile Gautier publicado no *Moniteur Universel* de 1861 em que refere que o *Cantor espanhol* é uma invenção de atelier, bem como o são os diversos elementos heterogêneos que serviram para

caracterizar o guitarrista – a jaqueta, o lenço e o chapéu, e ainda o banco, o jarro e as cebolas –, guitarrista que não era mais do que um parisiense de Montmartre⁸. Quanto à verdade da cor, o quadro havia sido pintado na gama de cinzentos e de negros de Velásquez e que viria a ser a paleta dominante de Manet, mas ainda sem a virtuosidade técnica que adquiriria mais tarde.

No entanto, tanto Carolus-Duran, como Fantin-Latour, como ainda outros jovens artistas, compreenderam o quanto era estranha a nova maneira de pintar, o próprio Manet contando com orgulho que tinha executado a cabeça com uma rapidez extraordinária, em duas horas, sem mais um único retoque. Os jovens teriam então resolvido ir ao atelier de Manet para o questionar. Mais tarde, teriam trazido um poeta (Baudelaire). Nasceria, assim, a pintura moderna e Manet como seu chefe-de-fila⁹. Baudelaire saudou o gênio espanhol que finalmente encontrara refúgio em França¹⁰. O quadro tinha o seu quê de provocador, pois o guitarrista toca, com a mão esquerda, uma guitarra feita para tocar com a outra mão. E, uma vez observada esta incongruência, o seu vago lado romântico, associado à tradição dos músicos na pintura, desaparece completamente.

O tema já havia sido tratado por Courbet e por Couture, que fora mestre de Manet. A título de curiosidade, Gauguin irá também pintar *Um guitarrista*, em 1894 (coleção particular, Suíça), mas, nessa época, já o modernismo de Manet havia sido ultrapassado pelo sintetismo cromático dos *nabis*, em substituição do desenho e da tradição académica. Mas voltemos a Malhoa e ao *Cantor espanhol*. Em nossa opinião, Malhoa teve nas mãos, em 1907, um exemplar da obra de Bazire sobre Manet, e, durante a sua estadia em Paris no ano seguinte, teria tido curiosidade em observar as suas obras. Na realidade, n' *O Fado*, encontramos ecos da técnica dos negros de Manet, em particular no tratamento dos adereços da saia, dos chinelos e das meias da figura feminina, bem como da indumentária do fadista.

Malhoa, porém, não pôde, ou não quis, captar o que fez a modernidade de Manet e que foi o seu declarado anti-academismo. Na realidade, n' *O Cantor espanhol*, Manet renuncia à teatralidade clássica da pintura, fundada sobre a perspectiva e o assunto literário. É o que os anglo-saxões denominam de *facingness*, ou face-à-face. O quadro deixa de ser algo que se olha para se transformar em algo que nos olha, ou, dito de outra maneira, não é o espectador que observa o quadro, é o quadro que se transforma em espectador, revolucionando, assim, os mecanismos da percepção da pintura.

N' *O Fado*, Malhoa acaba, assim, por cruzar duas correntes da pintura completamente opostas, uma, moderna, através de Manet e da interpretação deste da pintura espanhola, outra, académica, através do olhar de Malhoa sobre a obra-prima de Velásquez.

O quadro *As Meninas* (1656-1659), que o rei guardou no seu gabinete de Verão até 1736, foi considerado por Luca Giordano, em 1692, como a “Teologia da Pintura”. Mas, até 1843, o mesmo chamava-se *El cuadro de la Familla*, só a partir desta data se intitulou *As Meninas*¹¹.

Palomino, o biógrafo de Velásquez, afirmou que esta obra é um “capricho”. Ora, o que parece ser um “capricho” é a representação de um retrato do rei e da rainha reflectidos no espelho, pois este retrato nunca existiu – a prática consagrada neste

8. BAZIRE, Edmond, *Manet*, op. cit., p. 22.

9. Ver *Manet. 1832-1883* (Catálogo), Paris, Ministère de la Culture, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1983, pp. 63 – 67. Ver também *The Metropolitan Museum of Art New York. Chefs-d'oeuvre de la peinture européenne* (Catalogue), Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 2006, n.º 43.

10. Cf. ADLER, Kathleen, *Manet*, Phaidon, Oxford, 1986, p. 33.

11. Ver ARASSE, Daniel, *On y voit rien. Descriptions, folioessais*, Editions Denoël, 2000, p. 177 e segs.

gênero pictural consistindo na execução de dois retratos separados, *en pendant*. No quadro de Velásquez, a imagem reflectida no espelho não representa o ponto de fuga da perspectiva, como no retrato dos esposos Arnolfini de Van Eyck, que o pintor conhecia bem porque pertencia à colecção real. O ponto de fuga d'*As Meninas* é, na realidade, a porta aberta atrás do personagem em pé, ao fundo do quadro. Porém, o facto de Filipe IV se encontrar reflectido no espelho confere ao rei um estatuto de omnividência. Mas o que verdadeiramente dá força a esta estrutura imaginária é o hiato, o espaço, que separa o ponto de fuga da mera organização geométrica, e o espelho. O olhar omnividente e omnipresente do rei é essa linha horizontal, invisível mas extremamente presente, que vai do espelho ao ponto de fuga da porta. Deste modo, só o rei se encontra no horizonte do quadro.

Ao desviar a atenção do objecto representado – teoricamente, o rei e a rainha –, para as condições da sua representação, o espaço ou a sala onde o pintor se encontra, pintando, hipoteticamente, um retrato do rei e da rainha, acção que é perturbada pela presença da Infanta e das damas de companhia, Velásquez torna incerto o objecto do quadro. A presença objectiva dos reis não pode, portanto, ser certificada. O pintor elimina, deste modo, o assunto, ou os assuntos do quadro. Ele representa as condições da representação.

Ora, no quadro *O Fado* (1910), do Museu da Cidade (Fig. 5), Malhoa utiliza o mesmo artifício na representação do espelho e do cortinado que separa a alcova do espaço onde se situa a meretriz e o fadista. O quadro constrói-se numa pirâmide cujo vértice



FIG.5 JOSÉ MALHOA, *O FADO*, 1910

corresponde à linha do horizonte, ou seja, o que se não vê – a cama –, ou o que se vê reflectido no espelho, a janela, como traço de união entre o exterior e o interior, e a cadeira vazia da meretriz, que espera o cliente ou o fadista.

O que é interessante é que Malhoa, contrariamente ao seu projecto inicial, colocou, no mesmo quadro, dois tipos de linguagens: uma, moderna, que inverte o papel tradicional do espectador e na qual é o fadista que nos olha em face, o *facingness* de Manet. Ao mesmo tempo, destruindo completamente este efeito de modernidade, introduziu uma personagem que observa o fadista, sendo obrigado, por isso, a criar a ilusão de um espaço geométrico, solidamente construído, em linhas diagonais, em torno da mesa, do banco e da cadeira.

Aproveito para chamar a atenção para a disparidade total das peças de mobiliário, o banco, do mesmo tipo do do *Cantor espanhol* de Manet, não apresentando nenhuma afinidade com a mesa e a cadeira, e parecendo ter sido executado inteiramente sem modelo. De resto, a diferença da pincelada, do banco e do resto do mobiliário, é flagrante. Outra novidade são os elementos da parede, o leque, uma gravura de um fadista e uma imagem, com uma cruz, bem como as bandarilhas e um ex-voto, tratados como elementos de japonismo, como no fundo do célebre *Retrato de Emile Zola* de Manet, de 1868.

Quanto ao espelho da cómoda, desafio qualquer pessoa a encontrar a lógica do reflexo dos cortinados e da cadeira. Se a cadeira e o cortinado estivessem defronte ao espelho, impossível vê-los, dada a construção geométrica que o levou a colocar a personagem feminina sobre uma diagonal, dando uma ilusão de perspectiva no cruzamento com a mesa e o banco, na linha da qual se situaria o espectador. E evidentemente, nem sequer falo da hipótese de o cortinado e a cadeira se encontrarem na parede contígua, pois aí o cortinado ver-se-ia de lado e não de frente. O que é invisível, segundo as leis da perspectiva, torna-se, assim, visível, através do espelho da cómoda, do mesmo modo que n'As *Meninas* o que escapa ao nosso olhar porque fora do espaço da perspectiva, é-nos revelado graças ao espelho.

Devo também salientar que, à parte a esquadria rigorosa com que são representados os elementos do mobiliário e em cuja grelha se integram as personagens, não existe um único ponto de fuga no quadro à parte o do espelho – mas este ponto de fuga é, como vimos, absolutamente arbitrário, é pura ilusão. Como no quadro de Velásquez, Malhoa representou um “capricho”, mas esta representação – com a perspectiva da cadeira em diagonal – diagonal que se reflecte no “bisauté” do espelho –, é mais subtil, porque tem como objectivo a ilusão naturalista, ou, o que o mesmo é dizer, os códigos da representação da tradição académica.

O espelho é, por isso, um quadro no quadro que nos envia para a sua construção, como uma espécie de perspectiva que vem reforçar a falsa perspectiva, ou a ausência de perspectiva, do primeiro plano. Na realidade, Malhoa nega a modernidade da pintura de Manet, na qual se inspirara, para introduzir a ilusão de um efeito cénico de perspectiva clássico.

Como afirmou Foucault a propósito da imagem do espelho d'As *Meninas*, “la fonction de ce reflet est d’attirer à l’intérieur du tableau ce qui lui est intimement étranger: le

12. FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses. L'archéologie des sciences humaines*, Paris, Éditions Gallimard, 1966, p. 30.

regard qui l'a organisé et celui pour lequel il se déploie"¹². Do mesmo modo, o espelho d'*O Fado* não mostra, não pode mostrar, o visível; ele não reflecte nada do que se encontra no espaço em que se encontra representado. A sua função não é o visível mas o objecto, intencional, mas elipsado, da representação. Como n'*As Meninas*, só o olhar do pintor, que organiza o nosso olhar sobre o mundo, pode aferir da sua veracidade. Como Velásquez, Malhoa dá-nos uma imagem das condições da representação. Encontrando-se na nossa linha do horizonte, o espelho d'*O Fado* afirma, assim, a sua onnipresença, em relação ao que mostra e ao que induz, através da força do olhar, que nos dirige em direcção ao centro, à cortina aberta sobre o vazio – ou seja, à melancolia do Fado, à fatalidade, como um inquietante enigma. A janela, como eco da solidão sobre o mundo, ou no mundo, a cadeira e a cama acabam, deste modo, por ter mais força do que a cena do primeiro plano, como uma imagem da nostalgia e do Desejo. É lá que o Fado exerce a sua força secreta e que se afirma o estatuto do pintor omnividente e organizador da nossa relação ao mundo – a concepção renascentista da Pintura tal como a definiu Alberti: a Pintura é outra coisa senão a arte de assim abraçar a superfície de uma fonte?

Substituamos as palavras fonte, por espelho, e aí encontraremos a chave da arte de Malhoa: uma arte académica que não soube desembaraçar-se das tentações de Narciso. ●

Lucília Verdelho da Costa

Doutorada em História da Arte, Universidade Nova de Lisboa